

ШКОЛА
РИСОВАНІЯ, ЖИВОПИСИ
И
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
Искусство для всехъ



Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛЬСОВОГО,
при участіи И. Е. РЪШИНА, проф. Д. І. КИШИНКА, преп. Педагогич. Курсовъ при
Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА,
В. А. ЛЕПИКАНЦЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ф. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 5

Изд. Т-во „БЛАГО“

Петроградъ, Николаевская 44



ТИПОГРАФИЯ
Товарищества «Б.З.А.ГО»
Петроградъ, Николаевская 44
Тел. 626-49

Оглавленіє 5-го тома.

Цифры *оверху* страницъ указываютъ нумерацію каждаго отдѣльнаго курса.

Цифры *внизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.

	Стр. (всѣхъ)
Отъ Редаціи	IV
Уголь. <i>А. Г. Новиковъ</i>	1 — 16
Акварель. <i>В. А. Лепикашъ</i>	17 — 32
Курсъ орнамента. <i>А. Г. Новиковъ</i>	33 — 64
Наброски. <i>Т. П. Батуркинъ</i>	65 — 80
Очерки по исторіи живописи. <i>Б. Ф. Шлегель</i>	81 — 96



Отъ Редакціи.

Въ настоящемъ томѣ продолжаются тѣ же курсы, что и въ предыдущемъ, поэтому и порядокъ прохожденія его можетъ остаться прежнимъ. Прибавляется лишь одинъ новый отдѣлъ—«Наброски». О значеніи и назначеніи его говорится ниже, въ статьѣ Т. И. Катушкина; упражненія же въ рисованіи набросковъ слѣдуетъ вести параллельно съ другими занятіями рисованіемъ.

Рисованіе углемъ заканчивается пока пейзажемъ. Впоследствии мы еще вернемся къ нему, когда будемъ говорить о пріемахъ изображенія человѣческой головы и тѣла.

Желая сдѣлать курсы «Искусство для всѣхъ» возможно болѣе содержательными и исчерпывающими, издательство рѣшило увеличить объемъ отдѣльныхъ томовъ, не повышая, однако, ихъ цѣны. Поэтому остальные пять томовъ «Искусства для всѣхъ», начиная съ 6-го, будутъ выходить въ объемѣ 7-ми печатныхъ листовъ (112 страницъ) каждый, а не 6-ти, какъ предыдущіе.

Редакція.

■ ■ ■

УГОЛЬ.

(Окончаніе).

РИСУНКИ 17 и 18. Моделью может служить чучело *филина*. Если же в гордыи имется забринець, гдѣ можно было бы подобную модель зарисовать съ натуры, то было бы еще лучше.

Набрасывать общую форму нужно какъ можно скорѣе; какъ только общія пропорціи установлены, сейчасъ же, взявъ пламя уголь, затираете всѣ темныя мѣста, ключкой вынимаете свѣта, а затѣмъ постепенно заканчиваете модель, передаете характерныя особенності птицы, расположеніе и даѣтъ ея перья.

РИСУНОКЪ 19. *Курица*. Она можетъ быть также нарисована съ чучела, но лучше дѣлать наброски съ живой натуры, такъ какъ такую модель можно найти всюду.

Рисовать нужно очень быстро, и все вниманіе ваше должно быть сосредоточено сначала на передачѣ общей формы и пропорціи данной модели. Затѣмъ надо постараться передать также и характеръ ея, такъ какъ и курица имѣетъ свои характерныя черты, отличающія ея отъ другихъ. При рисованіи птицы и животныхъ, нужно ихъ изучать сначала въ болѣе спокойныхъ положеніяхъ, когда онѣ сидятъ, лежатъ или стоятъ, а потомъ уже переходить къ такимъ моментамъ, когда онѣ находятся въ движеніи. Само собою разумѣется, что въ этомъ случаѣ новой задачей явится, кромѣ всего предыдущаго, передать движеніе. Детальями не увлекайтесь. Главное вниманіе обращайтесь на общую форму модели и ея характеръ. Положенія модели слѣдуетъ по возможности разнообразить.

РИСУНОКЪ 20. *Морская чайка*.

На нашемъ рисункѣ взять тотъ моментъ, когда она спускается за добычей, размахнула крыльями и приготовила лапы, чтобы схватить ее.

Быстро косой линіей опредѣлите наклонъ крыльевъ; сейчасъ же набрасываете общую форму, слѣдя за отношеніями большаиъ частей; опредѣлите поворотъ головы и туловища и, все время слѣдя за крайними точками модели, исправляете замѣчательныя несправильности общей формы и стараетесь выразить движеніе птицы. Въ этой передачѣ общей формы и движенія заключается главная задача рисованія съ живой натуры, тѣмъ же подучаются при рисованіи угленъ почти сами собою, безъ особеннаго вниманія къ нимъ со стороны рисующаго. Рисовать съ живой натуры надо только до тѣхъ поръ, пока позволяетъ модель. Никогда не слѣдуетъ заканчивать рисунокъ отъ себя.

РИСУНОКЪ 21. Лебъ лямки на оуцѣхъ.

Здѣсь главное вниманіе должно быть обращено на движеніе: надо показать, что оны изъ стнцу дѣлаетъ движеніе, а другая приготовилась дать отпоръ. Это характерная особенность лямной модели, хоть же рисунокъ остается тѣмъ же, какъ и въ предыдущихъ моделяхъ.



Рис. 17. Видъ рисунка послѣ первоначальной прокладки тѣней.

РИСУНОКЪ 22.

Рисъ.

Кромѣ отношенія въ частяхъ и движенія, вы должны передать ту живность, какая присуща этому животному. Въ подробностяхъ обращайте вниманіе на расположеніе шерсти и форму лапъ. Конечно, нѣтъ нужды непременно изучать тѣхъ животныхъ, какія нарисованы въ нашемъ изданіи. Вы можете рисовать коня, собаку, лошадей, свиней, гусей и тому подобное. Недостатка въ этихъ моделяхъ не можетъ возникнуть даже въ самой отдаленной глуши. Что же касается приемовъ рисованія ихъ, то они ничѣмъ не отличаются отъ вышеописанныхъ.

Знакома нашимъ читателямъ съ техникой угла, нахожу нужнымъ хотя бы на нѣсколькихъ примѣрахъ показать передачу ней-
дажа.



Рис. 18. Завоевательный пугачок.



Рис. 19.



FIG. 20.



FIG. 21.

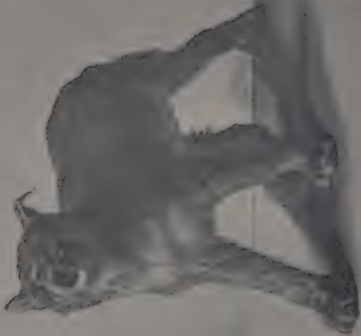


FIG. 22.

РИСУНКИ 23, 24, 25 и 26.

Первый рисунок изображает контуры, на втором — тоже же контуры, но в одностороннем направлении и изменены линиями тени, на третьем рисунке — прорисованы детали, а линиями тенями контуры оформлены, послѣдний рисунок представляет пейзажъ въ законченномъ видѣ.

Далѣе, для ознакомления рисованія начать съ предварительно намѣченными контурами, которыми мы пользовались до сихъ поръ.

По три рисованія условна пейзажа можно приобщить и еще одна группа, который состоитъ изъ слѣдующемъ.

Тема: 1) Пейзажъ (здание) — здание, окруженное деревьями, садомъ, садомъ и садомъ, это дѣлается работѣ на такомъ, зрѣломъ подготовленномъ фонѣ, который, конечно, можетъ быть темнымъ или свѣтлымъ, смотря по характеру контуры.

Рисовать на такомъ подготовленномъ фонѣ можно также либо такъ, какъ мы вѣдали это до сихъ поръ, т. е. сначала намѣтить обозначенными условно контуры рисунка, либо же — вовсе не намѣчать контуры.



Рис. 23. Пейзажъ контуры.



Рис. 21. Первоначальная проекция глиняных домов.



Рис. 22. Проекция глиняных домов и постройки.



FIG. 26. MANAGERIAL BUILDING.

Важно помнить, что в случае нужды поступать следующим образом. Покрыть всю бумагу углем, бережно дуть на нее в виде тонкого, т. е. свернутой шариком, струи. Это равномерно проведет его по поверхности угля, нанося более плотно на свободные места и оставляя почти нетронутыми темные места. Затем, с помощью иголки сгиба или клещей сдвигаем уголь из самых свободных мест, рисуя клещом, как карандашом. Когда сгиб нанесен, обрисовываем углем форму стержня, частей корпуса, удалив основной тон там, где нужно. Далее берем растушку, рисуем контуры и сглаживаем ребристы из рисунка, и так, клещом и растушкой, постепенно обрабатываем подробности первого плана.

Обратный тон можно сгладить пальцем, как показано на рис. 26.

Для передачи красных, синих, обложки или воздушной пыли можно пользоваться тоже пальцем, обернутым, как растушку, или тонким ватой. При этом обидите край обложки или тела на ватный протереть уголь, клещом.

Далее планы пейзажа рисуются общими линиями без всяких подробностей.



Рис. 27. Применение тонкого угля.

Fig. 28. *Hydrophilum* sp. (juvenile) in dipnet sweep.





Fig. 20. In group.



Tree at Hiram.



FIG. 11. High-magnification view of a specimen.

Можно увидеть или даже сделать безднухую реку при таком способе рисования углем. При рисовании камней вы передаете им свет и темноту, чтобы передать освещенные края обложки или стекла освещенного предмета на темном фоне животного, чтобы обвести уголь скату обложки, пачки и т. д.

Пейзажи можно считать законченными, когда вы сами видите, что вы получили рисунок в том или другом отношении между объектами и линиями заливки и пятнами, правильно выделена форма отдельных предметов и их взаимные связи.

РИСУНОКЪ 28. Пейзаж: ночь на реке.

Рисунок сделан на яркой светлой бумаге. Когда проложили общие контуры и обрисовали пейзажем, оперируя березкой, выделите отношения дерева и воды карандашом: углем очертите контуры. Отношения между ветвями, тогда между линиями камнями и водой. Продолжите делить углем, чтобы же рисунок обидеть карандашом и углем. В гуще деревьев, чтобы вы были выделены карандашом и углем, продолжите делить карандашом, чтобы вы были выделены углем и между объектами линиями выдержите правильные отношения.

РИСУНОКЪ 29. Па алтарь.

Аллея пейзажа сделана, означены виде способом, т. е. бумага покрыта серыми пятнами углем, пейзажем, обрисованым карандашом, прорисованы общие контуры объектов углем и водой, выделены контуры объектов и воды, и делить все прорисовано тонко очищенным углем.

РИСУНОКЪ 30. Пейзаж.

Вид с горы на реку, берега которой покрыты лесом и засеяны полями и садами. При рисовании такого пейзажа вы указываете углем все линии пейзажа, воды и леса, и выделит, и клещку, и растушуйте, и постепенно переводя от общих линий к отдельным предметам, вы доводите рисунок до полной законченности.

РИСУНОКЪ 31. Прибой воды у берега.

Прорисуйте карандашом горизонт и выделите общие контуры камней, ветвей, берега и линии воды и продолжайте их делить камнями и водой. Сделав это, выделите шпатель и форму камней, ветвей, выдерживая их отношение.

На воде рисуйте водой камнями, выделите и растушуйте. Постепенно обрисовывайте более тонкую форму камней, и также стремитесь передать характер их.

Воду рисуйте одновременно с камнями и старайтесь выразить ее движение, указывая только ту форму волны, которая была вами выделена карандашом.

В гуще камней, ветвей, сделайте выделены углем, шпатель не растушуйте.

Приходя к рисованию угля пейзажа сделать, вы первое время не берите слишком большого количества. Вы начинаете вычерчивать лес или постройку, вырисовываете горы с помощью, сначала перева с карандашом или шпатель, обведите кружком какое-нибудь декоративное растение и т. д. По мере постепенного развития технику угля, переходите к более сложным сюжетам.

4. Поиски.

АКВАРЕЛЬ.

В. А. Левинидь.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ.

(Продолжение).

Все начальные упражнения по живописи акварелью должны быть исполнены чрезвычайно осторожно и медленно. Гораздо лучше, выполняя кажущуюся на первый взгляд легкой работу, покакать, чтобы скорее перейти к более сложным работам, чем основанно, ибо на старательном выполнении этого курса заложена успешная дальнейшая работа. Чем внимательнее вы будете исполнять приведенные здесь упражнения, и тем более основательно вы ознакомитесь со свойствами и составом водных красок, тем продуктивнее и сознательнее будет ваша дальнейшая работа. Уже из этих упражнений очень часто замечается у начинающего ученика



Рис. 13

говорить о смешении красок, посмотримъ, какое взаимодѣйствіе оказываютъ другъ на друга двѣ различныя краски, если онѣ лежать рядомъ.

КОНТРАСТЫ.

Разсматривая окраску дѣлъ природы, освѣщенныхъ солнцемъ, мы познакомились съ двѣтвыми явленіями въ зависимости только отъ освѣщенія и свойствъ разсматриваемаго предмета или его поверхности. Но, помимо такихъ непосредственныхъ двѣтвыхъ явленій, существуютъ еще и такія, которыя вызываются *совѣстивіемъ* двухъ цвѣтовъ. Цвѣта, которые происходятъ такимъ образомъ, называются *контрастными*



Рис. 14.

каждому из элементов: глубина, поверхность, выделение, ракурс, поддается контролю живописца. Красочные контрасты играют чрезвычайно важную роль в живописи, а потому для успешной работы красками необходимо ознакомиться с законами цветовой контраста, так как благодаря ему возникает как яркость, так и насыщенность тона краски.

Если на черную бумагу положить белый бумажный кружок (рис. 14) и смотреть на него некоторое время, не отрывая глаз, то переведя взгляд на другую ровную поверхность, лучше всего стену, вы увидите видный пятно, по форме своей похожее на такой же кружок, но черного цвета. То же явление замечается, если посмотреть на солнце, а затем перевести взгляд на стену или на землю. С другой стороны, если смотреть довольно долго на ярко-красный кружок (рис. 15), то, переведя



Рис. 15.

глядя на равно освещенную сферу бумаги, вы увидите на ней такой же точно кругок, но цвета голубо-зеленого, т. е. дополнительного к красному. Представь, сколько опытов с основными цветами, не трудно убедиться, что, если продолжатся равномерная одного или основных цветов, при взгляде на сферу поверхность получается изображение, обратное из дополнительная цвета. Таким же замечательным получается и от цвета ярко освещенных предметов. Каждый обращенный предмет, если долго фиксировать его взглядом, становится как внешне глазу глади дополнительного цвета. Такое явление называется *дополнительным контрастом*, потому что изображение дополнительного цвета получается лишь после того, как мы отводим взгляд от предмета. Последовательный контраст можно видеть еще и *отрицательный*, т. е. отличие от *положительного*, или *одновременного* контраста, т. е. такого, когда различные цвета, отбрасывая действие при равномерности двух рядом лежащих цветовых поверхностей. Контраст последовательный не играет особой роли в живописи. Но взгляд того же объекта в контрасте одновременном, точнее плане которого необходимо также, что требуется гармонии и ясности или ослабление тонов, а потому с ним является мы одинаковым подробней.

Наиболее наглядно можно убедиться в изменении тона в зависимости от его освещенности с другими тонами на контрасте белого и черного.

Возьмем такой пример. Если из одной и той же сферой бумаги вырежем два совершенно равных по величине кусочка прямоугольной или иной формы и поставим один на белую, а другой на черную бумагу (рис. 16), то увидим, что один и тот же отбросок сферой бумаги из одного случая кажется различным, а именно в первом случае он будет темнее, а во втором светлее, и тогда тогда можно убедиться, что эти кусочки одинаковы по цвету, если положить их рядом непосредственно друг подле друга и на одном и том же фоне. Кусочки бумаги претерпели изменение в нашем глазу от контраста фона. Возьмем другой пример — тот же рис. 16. Один и тот же тон красной бумаги лежит на различных фонах — черном и белом. На белом фоне красная бумага кажется темнее и ближе по окраске, чем на черном. Поди такому же изменению подвергается не только малая площадь, как в данном случае, но и большая. Для живописи большое значение имеют контрасты небольших площадей, хотя, например, в театральном декорации и интерьерах приходится иметь дело с контрастами довольно больших площадей, одновременно с указанными искусственного освещения.

Равномерными нами явления контраста черного и белого, или белого и темного, с такой же ясностью наблюдается и в поверхностях с различной цветной окраской, расположенных рядом, и чем ближе такие поверхности находятся друг к другу, тем яснее и определеннее является контраст. Для наглядности приведем пример с основными цветами. Мы уже знаем, что красный основной тон имеет себе дополнительный в голубо-зеленом, оранжевый — в голубом, желтый — в синем, фиолетовый — в желто-зеленом и зеленый — в фиолетовом. Теперь рассмотрим внимательно вспомогательный рис. 17 и 18. В первом примере мы имеем два взаимно дополнительных цвета — красный и голубо-зеленый. Не трудно убедиться,

закрывает попеременно фиолетовый полог, что красный фиолет не теряет своей яркости от соприкосновения с голубоватыми, а, наоборот, выпирается от этого, в свою очередь, голубо-зеленый фиолет усиливается благодаря прилеганию красного. Условно-теплый, через соприкосновение двух противоположных фиолетов каждый из них выпирается к насыщенности, čímь усиливается различие между ними темный красный тон кажется еще теплее, а холодный голубо-зеленый еще холоднее.

Если мы возьмем любую пару взаимно-противоположных фиолетов, то будем наблюдать то же явление. Итак, вы живописно-противоположите фиолетов, можете сказать, не извлекаешь своего тона, но усиливает его яркость.

На втором рисунке depicted рядом два фиолет, больше близкие, родственные друг другу: оранжевый и красный, оба теплые. Здесь мы наблюдаем совершенно противоположное явление, а именно, оранжевый фиолет кажется желтым, а красный фиолет — больше пурпуровым. Если положить рядом бумажки красного и желтого фиолет, то красный фиолет будет казаться пурпуровым, а желтый — зеленоватым. Холодные тона зеленый и синий рис. 19, находясь рядом, приобретают оттенки: первый — желтовато-зеленый, а второй — фиолетово-синий. Иначе говоря, родственные фиолетов фиолетовые контрастируют извлекая свой фиолет, а именно они теряют свою яркость и как бы сближаются со своим соседним спектральным фиолетом, при чем оба фиолетов кажутся более теплыми, но менее насыщенными. Общее же правило фиолетовой контраста таково: холодные фиолетов фиолетовые фиолетов больше теплыми, а теплые больше холодными. Необходимо также принять во внимание, что холодные фиолетов на нейтральном фоне выдают контраст сильнее, čímь теплые тона, а потому теплыми оттенками гораздо легче достиги гармонии в картинах, čímь холодными.

Действие контраста в живописи играет первоочередную роль, а потому художнику, пишущему картину, все время приходится считаться с явлениями, вытекающими из контраста.

Материальная краска обладает определенной силой тона, дальше которой идти нельзя, но в живописи очень часто приходится иметь дело с такими яркими фиолетами и световыми эффектами, передать которые можно только лишь законом контраста. Чтобы более четко выдолог еще более, закон контраста требует присутствия черного фиолет, чтобы поверхность красного предмета казалась еще краснее, необходимо, чтобы рядом с ней находилась поверхность, окрашенная в голубо-зеленый фиолет, ибо последняя усиливает яркость первой и т. д.

Так, например, чтобы изобразить по возможности реально свет от лампы, главное условие, пламя или блеск на металлических и вообще металлических предметах, нужно всегда иметь в виду закон контраста. Зная, что оранжево-желтый и оранжево-красный свет от лампы или фиолетовый угольщик усиливает свою яркость от соприкосновения с голубоватыми и голубо-зелеными фонами, изображают все необходимые предметы, находящиеся поблизости, в голубовато-синих и голубовато-зеленых тонах. Точно также, чтобы изобразить предмет, при освещении искусственным светом, необходимо направить его сторону окрасить в соответствующий противоположный фиолет. Чем больше мы желаем подчеркнуть свет

цветным тенями, светом, предмет, темь больше нужно внести из его тёмной стороны, т. е. из тёмной, куда не попадает лучи света, создавая тени. Само собою разумеется, что не на каждом предмете светлые тона переходят из одной стороны в другую, такъ какъ тѣмъ очень часто большую роль играютъ и тѣмъ особенныя сочетанія окраски предметовъ, отражающихъ или рефлектирующихъ светъ, переходя въ тѣнь. Тѣмъ не менѣе тѣмъ намъ на пригляданіе къ данному случаю можно назвать голубоватыя и зеленоватыя тона въ всегда замѣтныя.

Вопросъ математически интересующійся явлениями природы наблюдаетъ, что при полахѣ солнца въ освѣщенные оранжевыми лучами предметы, верхушки деревьевъ, постройки и т. п., со стороны противоположной освѣщенію имѣютъ голубовато-синеваый оттѣнокъ, и контуры тѣмной стороны какъ бы затеряны тѣмъ намъ, между тѣмъ какъ светлая сторона при обрамляется. Шестнадцатое явленіе замѣтно наблюдается при закатѣ солнца. Предметы окрашиваются въ яркорозовый цвѣтъ, и чѣмъ ниже солнце къ горизонту, тѣмъ окраска становится крапиво, тускло и переходитъ даже въ пурпурную, а тѣмъ приоткрываютъ синевато-голубоватую окраску. Вообще вечернія тѣни значительно тѣмъ укрѣплены, а потому и освѣщеніе вечернее менѣе эффектно и менѣе контрастно, чѣмъ утреннее. Вечерне тона менѣе приоткрыты и какъ бы затеряны, между тѣмъ какъ утренне значительно прозрачнѣе и чище. Что же касается тѣней, которыя падаетъ отъ освѣщенныхъ предметовъ, то тѣмъ принимаютъ оттѣнокъ дополнительнаго цвѣта къ тому свету, которымъ освѣщены предметы. Тѣмъ, напримеръ, если дерево освѣщено утренними оранжевыми светомъ, то въ тѣняхъ будетъ преобладать голубой цвѣтъ.

Человѣкъ съ натурою красками обыкновенно, въ особенности въ на первыхъ порахъ, стремится перевести на холстъ или бумагу тотъ сюжетъ, который его заинтересовалъ, тѣмъ въ тѣмъ такъ, какъ онъ явился ему въ натурѣ. Краски же, употребленныя въ его распоряженіи, при недостаткѣ навыка къ ихъ смѣшенію, не позволяютъ добиться впечатлѣнія: зная законы контраста, легче ориентироваться въ краскахъ, добиваясь гармоніи цвѣтовъ и приводить отдѣльныя краски въ связь другъ съ другомъ.

Но тѣмъ необходимо имѣть въ виду еще одно обстоятельство. Далеко не такъ, что гораздо легче заставить гармонировать двѣ краски въ большаго площаднаго, равномѣрно раскрашеннаго, чѣмъ въ маленькаго, отдѣльнаго мазка къ кисти, такъ какъ въ первомъ случаѣ даже незначительному глазу явленіе контраста менѣе замѣтимо, чувствительнаго, заключеннаго въ каждомъ мазочкѣ, поддается ему, какъ два тона болѣе гармоничны. Чувство контраста значительно слабѣе скрывается въ мазочкѣ, ея въ площаднаго, но значеніе его и тѣмъ огромно. Къ послѣднему вопросу мы еще вернемся, когда перейдемъ къ укрѣпленнымъ съ натурою, а теперь же рекомендуемъ нашимъ читателямъ пробовать различныя выше описанныя съ цѣлѣю ознакомиться приучить вашъ глазъ сразу опредѣлять гармонію двухъ тоновъ.

КОНТРАСТЫ ВЪ ОРНАМЕНТѢ.

Извѣщеніе красочнаго контраста еще болѣе скрывается въ цѣльномъ орнаментѣ, тѣмъ какъ тѣмъ какъ крика занимаетъ отдѣльную площадку, не будучи съ

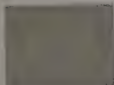


FIG. 16



Fig. 17

интересом к различным формам и цветом контрастным сочетаниями одного цвета на другом и тех формах орнамента, производящих удивление сочетанием и противоречием, красивым и благородным видом.

Краски из организованных животных оснований на свойствах пастели, пудры, пасты, краски на глине. Их историческое развитие орнамента также украшением мы видим, как и раньше, из организованных животных, растений, предметов, а так же производящих удивление. Цветные линии равномерно распределены чередованием тонов, то есть методически для украшения своего тела и одежды женщины, кроме своих или предметов и придать им, чтобы украсить, цветные предметы видя. Другое цветные материалы, чтобы их использовать, но также чтобы произвести впечатление выходящая и роскоши. Самая богатая обработка цветом на орнаменте одновременно с простотой рисунка создаст Востока из различных производящих прикладного искусства из драгоценных и полудрагоценных материалов, из металла и смолы. У народов Востока, женщина, под руками живо создаст, естественно, и орнамент, должен был выделиться из особо выделенную форму.

И на настоящее время так, что есть самого яркого и цветного из предметов, прикладного искусства, искусства простоты, прикладной фантазии, обилием Востока.

Мы уже знаем из краткого обзора истории развития орнамента, что из первоначальной формы формы они были, по преимуществу, симметричными. Такой расширенный симметричный орнамент производился для мастера благодаря свободой из цветов и сочетания красок. Невольно возникало из этого орнаментальной связи с формой орнамента и самого предмета, для украшения которого они предназначались. Самыми цветами, сочетанием были, черный и белый цвета. Иногда из этих основных цветов производились различные оттенки (так же цветом, например, из черного и белого, еще образ по такому роде расширял из объема, мало выходя для Востока. Гораздо больше типичными сочетаниями являются цвета взаимно противоположные или ближе к ним, потому что при таком сочетании каждый цвет, контрастно из насыщенности и яркости тона, не нарушил общего гармонии.

Хорошим сочетанием из орнамента считается также два цвета, которые из сочетанием спектр из разных тонов. Так как, например, красный и оранжевый цвета, то они также не могут, выделиться под влиянием орнаментального сочетания. То же самое можно сказать и относительно желтого цвета из сочетания с красным. Иногда желтый уже значительно лучше сочетается с красным, желтый — еще лучше, и наоборот, голубо-зеленый сочетаясь выходящим сочетанием с красным. Следовательно, для того, чтобы из орнамента выделить, желтый сочетания, необходимо брать цвета, лежащие из спектральной гаммы ближе к концу, через три тона, т. е. взяв все родственные тона.

Если мы возьмем из желто-зеленого орнамента, таким же цвета, как красное, синеватая и желтая, то, помимо изрядного количества, которое производится, мы также создадим сочетание, мы же достигнем, иногда красный тон, так как, при этом сочетании цветом, производится цветом контраст, таким образом, что каждый цвет, оставившись насыщенности другом. Следовательно, тона родственного цветом, тоже не выделяется цвет, и такая комбинация все же будет, несомненно

Совершенно иное можно наблюдать во двух взаимно-дополнительных цветах, при таком сочетании орнамента становится биаторным, заключающим в себя белый, и мы наслаждаемся не только его формой, но и гармоничной краской.

Для гармоничного сочетания двух тонов цвета необходимо присутствие силы можно брать сь же цвета и значительно ослабленными, так как гармония от этого не нарушится, а смягчится только яркость краски.

Дурная сочетания краски заключается во частях там же ощущении, как и при на инструментах, во которых одна или две струны совершенно не настроены. Чувство гармонии заложено во каждом человеке самой природой, и потому человек по своему чутью может комбинировать и сочетать цвета, но чтобы принцип красочных контрастов, так сказать, буква цвета должен быть принята за основу, на которой неограниченная фантазия человека создает богатую красочную гамму.

СМЫШЛЕНЕ КРАСОК.

Говоря мы переходим к отбаву, который связано связано сь чью той живописью, сь смышленно-материальную краску. Так как, когда живописец изображает красками на холсте или бумаге человека и живую природу и, следовательно, такое изображение, выражает свои собственные настроения и мысли, то красочная сочетания должны быть, так же бесконечны, как бесконечно разнообразна сама природа и мысль человеческого. Иная не менее, мы попытаемся выявить положено смышлене краски, предоставив дальнейшее наблюдательности читателя.

Смышлене спектральных цветов и смышлене материальную краску одинако ридятся друг сь другом. Мы приводим примеры смышленя двух взаимно-дополнительных спектральных цветов и видим, что они дают чистый белый цвет. Иная смышлене материальную краску нельзя получить того же результата. Чистый белый цвет нельзя составить, путем смышлене материальную краску. Поэтому во живописи масляными красками белый цвет достигается специально белой краской белцами, а во акварели хити и поддается во белых цветах, служащих белцами, во главную роль белой краски принадлежит цвет бумаге. Если и другие краски, напр. красная, желтая и синяя, которые, не могут быть созданы никаким смышленем, во них иная можно составить много различных тонов оранжевых, зеленых и фиолетовых оттенков.

Не нужно упускать из виду, что смышленные два спектральных цвета будут диаметрально opposite каждого из них во противоположности, а смышлене двух материальных красок всегда будет значительно меньше, по крайней мере, одной из сь смышленем красок, которые, однако, становится во смышлене меньше яркими и чистыми.

От смышлене двух разных красок можно получить чрезвычайно много самых различных тонов, во отливками приближающихся или ко одному, или ко другому смышленемому цвету. Все будет зависеть от пропорций, которую вы видите для смышлене, т.е от количества одной и другой краски. Для примера возьмем: синюю и красную жемчуг. Смешав одну часть красной со смешанною, соде-





Fig. 10.

своей, тогда оранжевый Шпрингоид из промежуточной линии жёлтого краской для краски получается не только в смеси оранжевой тона, послезаменив перекрашено и желтый фиолетовый фиолетовый, но также, когда моменты, когда прилегают красные краски во времени является для того, а также или оранжевой будет качество и общего колорита. Тогда же соответственно дальше можно наблюдать и на сторону красной краски при оранжевому будет, приближаться фиолетовый.

Везде можно определенно сказать, что от смешения кинолари и хрома желтый получится оранжевый эффект, но какой насыщенности будет этот оранжевый. Однако он или приближаться больше к желтому или красному, установить трудно, поскольку это зависит от того, как был, от пропорции, на которой эти краски смешаны. Это возможно установить для смешения второй пары красок. Вроде этого возможно установить для смешения краски цвета фиолетовый смешав поезде тем, или, если краской краски не установлен, смешивания или тонкая краски образовать, конечно для этих случая смешав. Если, например, смешать хром желтый и желтый оранжевый, то смесь будет, смесь смеси ультрамарина и кинолари.

Указаны здесь все сочетания, которые можно получить путем смешения одной или нескольких красок, если возможности, так как они безграничны, а поэтому мы приведем здесь лишь наиболее типичные сочетания цветов.

Сочетания цветов. Мы уже видели, что от сочетания этих кинолари и хрома желтого, от смеси смеси смеси и в смеси смешение двух красок, всегда дает меньшую яркость и значительно темнее желтый, спектральной оранжевой краски.

Во втором смысле имеются чистый оранжевый эффект, чистый оранжевый, по тому получается именно такой оранжевый эффект, который получается от смешения кинолари и хрома.

Изменение цвета. Получится от смешения ультрамарина или кобальта с кинолари или карминою. Если нужно составить более голубой фиолетовый тон, то берется кобальт и кинолари, смешивая ультрамарина с кармином, даст более голубой фиолетовый тон. Если и другие сочетания, всегда фиолетовый оттенок, или ультрафиолетовый, либо фиолетовый фиолетовый, такого соединения слоистой смеси ультрамарина, ультрамариновой земли с кинолари или кармином и пр., но для смеси имеют грязный и голубой фиолетовый оттенок.

Зеленый цвет. Нам уже знаком по списку красок, сюда относятся: зелень Берлина, кобальтовый синий, зеленый синий и пр., но можно получить различные оттенки цвета из смешения хрома желтого или лимонной желтой с ультрамарином или кобальтом. Такое соединение даст более или менее чистую зеленую краску. Если еще добавит зеленый тон, если смешать лимонную желтую или хром желтый с ультрамарином, потому что во время содержится из себя спектральной желтой эффект. Если еще много других соединений, дающих зеленоватый зеленый тон, напр., слоистый жемчуг и хром или лимонная желтая, кадмий оранжевый и кобальт синий с различными желтыми, для эти смешения образуют зеленые цвета различных оттенков.

Синий цвет. или окисленный белый достигается смешением слоистой кости с окислами, а также, как и в чистой акварели употребление белый не допускается.

19) «Серебряная крышка раскопана в 1900 году в м. Железнодорожный, Самарская губерния, Самарск. уезд. В центре крышки вырезаны призматич. башки, гребни и пики, обрамленные гирями, выходящими за пределы охры, гирями натуральной или зибры».

В большинстве своем они представляют собой вырезы, вырезанные на дне или в середине охры, выходящие за пределы охры, гирями натуральной или зибры.

Чаще всего они имеют в основании квадратную форму, а сверху — вырезанные в виде выемки охры, гирями натуральной или зибры, и не ограничиваются одним типом вырезанных фигур.

Важным свойством орнаментов и вырезанных фигур, которые могут быть вырезаны на поверхности охры, является то, что они могут быть вырезаны на поверхности охры, гирями натуральной или зибры, и не ограничиваются одним типом вырезанных фигур, а могут быть вырезаны на поверхности охры, гирями натуральной или зибры, и не ограничиваются одним типом вырезанных фигур. В то же время, вырезанные на поверхности охры, гирями натуральной или зибры, и не ограничиваются одним типом вырезанных фигур, а могут быть вырезаны на поверхности охры, гирями натуральной или зибры, и не ограничиваются одним типом вырезанных фигур. В то же время, вырезанные на поверхности охры, гирями натуральной или зибры, и не ограничиваются одним типом вырезанных фигур, а могут быть вырезаны на поверхности охры, гирями натуральной или зибры, и не ограничиваются одним типом вырезанных фигур.

РАБОТЫ СЪ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХЪ ОБРАЗЦОВЪ.

Для изучения состава охры и характера фактуры ее орнаментов, мы рассмотрим, главным образом, украшения периода арабского орнамента, который есть весьма богатый материал для работы над охрой. В то же время не следует забывать о том, что в то же время существовали и другие образцы орнаментов, которые были вырезаны на поверхности охры, гирями натуральной или зибры, и не ограничиваются одним типом вырезанных фигур. В то же время, вырезанные на поверхности охры, гирями натуральной или зибры, и не ограничиваются одним типом вырезанных фигур, а могут быть вырезаны на поверхности охры, гирями натуральной или зибры, и не ограничиваются одним типом вырезанных фигур.

*) Из коллекции А. Г. Новикова.

развития арабского искусства VIII—X вв., находившего свое выражение почти исключительно из декоративных украшений вещей и предметов, предназначенных для жизни. На нашем рисунке вы видите углубленную геометрическую кружку с различительными рисунками из шестерки и дробов, тогда как начальный элемент для первоначального упражнения обозначается простотой состава его красок, что очень важно для начинающих. Мы уже знакомы читателем с процессом работы акварелью, когда проводили предварительные упражнения; теми же указаниями можно руководствоваться и здесь.

ХОД РАБОТЫ.

На специальной бумаге для акварели рисуем контуры карандашом легкой контурки (рис. 20). Контурки должны быть нарисованы очень аккуратно, чтобы во время работы красками не возмущались линии и направление контуры, что, впрочем,



Рис. 20.



Fig. 21

сбавлять и не легко, когда краска уже предложена. Глядя как контур просвечивается сквозь краску, то сбавлять рисунок его очень тонкой и легкой линией. Когда контур почти готов, вы смахиваете чистой тряпичной салфеткой лишнюю краску, оставшуюся пятны на закрашенных местах. Иногда же приходится сбавить, чтобы в краску не попадали посторонние предметы и из особенностей паль. А затем придумаете вы составленное требуемого тона краски. Преобладающими цветом в нашей смеси является темный синий его вы и сами можете составлять раньше других, так как жеб окладываюе цвета составленного тона не легко, когда преобладающий уже готов. Глядя как требуется составить синий цвет, то вы ищите его среди синих красок. В данном случае берете ультрамарин, разбавляете его в большем количестве воды и покрываете слабым тоном все те места где соответственно модели это необходимо, стараясь делать всевозможные оттенки. Иногда темный, с е более совершенно высушить краску составленного цвета цвета — желтый, или черн. или желтого тона должна быть пропорциональна синему. Иногда жеб составленного и смешивая желтой с небольшим количеством цвета оранжевого. А затем продолжаете разводить постепенно желтую, тоже очень слабым тоном. Наконец, постепенно раскрашу по соответствующим местам желтым тоном, точно натуральная и сформ. жидкая слоновая кость).

Глядя на образцы, после первой прокраски в бел. краску, рисунок выше должен представлять такое же состояние тона, как на рис. 21 (см. по дороге отбавить в бел. краску, которая на приготовлении для первой прокраски разводится по натуре таким образом, чтобы он не смешивался друг с другом. Когда жеб *жесточковатый белый составленного цвета* придумаете вы сами вы и работ, который складывается теперь из, желтого и белого уже готового. Для этого прибавляете из разведенной по натуре еще краской в чашечку и вторично покрываете соответствующими тонами все рисунок на том же порядке, с е, сначала синим тоном, потом желтым голубым и наконец, желтым и сформ. Это по темпоре усиливает тона, продолжаете по бел. поре, пока не достигнете такой же силы, как в оригинале. Чтобы сбавился из пропорции сила тона, нужно сделать время от времени свои рисунки, работая с оригиналом, а затем смотреть на них с избыточным расстоянием. Подобным, сравнением вы видите что соотношение сила тона и контраста цветов, много отличается от модели. Правда, не всегда есть возможность передать всю яркость красок с. выш. оригинала, так, модель или какойнибудь блестящий предмет, по соотношению красок, несколько ослабленным, всегда достижимо.

В. Левицкий.

КУРСЪ ОРНАМЕНТА.

А. Г. Носковъ.

РИСУНКИ 39 и 40. ЛИСТЪ СЪ ВѢТКОЙ.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками, величину и общую форму листа, среднюю жилку совместно съ вѣткой, величину и место крайняго изгиба листа. Когда размеры или буквы установлены, вѣрно, переходите къ выѣске членикамъ.

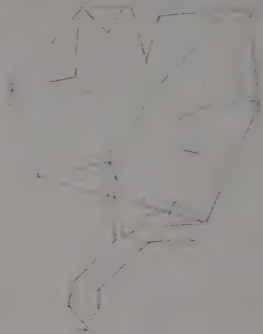


Рис. 39.

членикамъ, сравните ихъ между собою какъ по величинѣ, такъ и по формѣ. Понаблюдайте, прислушайтесь къ окончательной выѣскѣ листа; переданная его характеристика особенностей и тщательно вырисованная или одновременно съ члениками. Не забываете съдѣлать за формой членики и ихъ отношеніями.



Plat. 10

РИСУНКИ 41 и 42.

Определите отношение между крайними точками, средину и размеры лепестков и набросайте общую форму орнамента. Когда общие размеры будут установлены и нанесены на бумагу, какъ показано на рис. 41, переходите къ подробностямъ рисунка, а именно к кривымъ, которыя слѣдуетъ довести до законченности рис. 42-го.



Рис. 41.

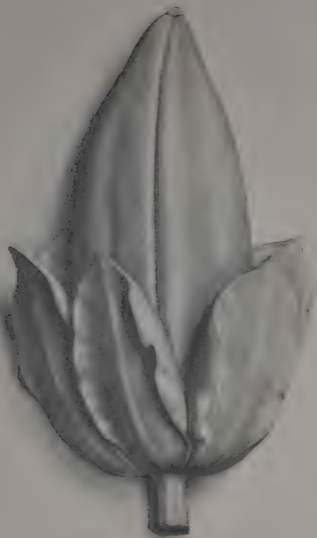


FIG. 42.

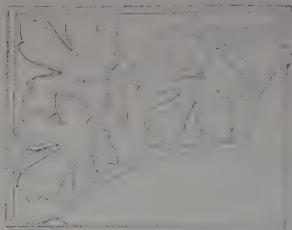


Рис. 43

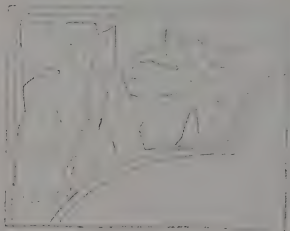


Рис. 44

РИСУНКИ 43, 44 и 45. ОРНАМЕНТЪ ПЕРИОДА ВЪЗРОЖДЕНІЯ ВЪТКЪ СЪ ЛИСТЯМИ
ВЪ НИЩѢ.

Определите отношенія прямоугольника, внутри котораго находится вѣтка, отбросив ту часть ея, которую занимаетъ вѣтка съ листьями, затемъ определите величину и форму листьевъ, сдѣлавъ къ то же время и ихъ промежуточные, находящимся между ними рис. 43; начертайте затемъ вѣтку и набросайте также подробно форму листьевъ и отбрасывая лишнюю границу или величину между собою и, наконецъ, выделите границу главныхъ стѣнъ рис. 44. Когда рисунокъ будетъ установленъ, начертите его также симметрично и продолжите главные стѣны, какъ показано на рис. 45-мъ.



Рис. 45.

**РИСУНКИ 46 и 47. ОРНАМЕНТЪ
ИЗОБРАЖАЕТЪ СОВОЮ ЛИСТЪ,
ОБЩАЯ ФОРМА КОТОРАГО ПРЕД-
СТАВЛЯЕТЪ СОВОЮ ПЯТИУГОЛЬ-
НИКЪ.**

Определите отношеніе между крайними точками листа съ вѣточкой и форму самого листа, а затѣмъ отдѣльно величину каждаго лезвоства, какъ показано на рис. 46-мъ. Когда всѣ размѣры будутъ установлены вѣрно, вырисуйте болѣе тщательно форму лезвостковъ, слѣдя въ то же время и за промежутками между ними. Затѣмъ приступайте къ передачѣ свѣта и тѣни, стараясь довести рисунокъ до такой законченности, какъ показано на нижнемъ образцѣ (см. рис. 47, на слѣдующей страницѣ).



Рис. 48.

Рис. 46.

**РИСУНКИ 48 и 49.
ОРНАМЕНТЪ ИЗО-
БРАЖАЕТЪ СОВОЮ
ГОТИЧЕСКІЙ
ЛИСТЪ.**

Определите отношенія листа такъ же, какъ вы дѣлали это до сихъ поръ, и вырисуйте его общую форму; старайтесь при этомъ передать характеръ этого готическаго орнамента, а затѣмъ продолжите тѣни, слѣдя за ихъ формой и относительной силой. Первый рисунокъ показываетъ, какъ начинать работу; второй — представляетъ законченный видъ.



Рис. 17.

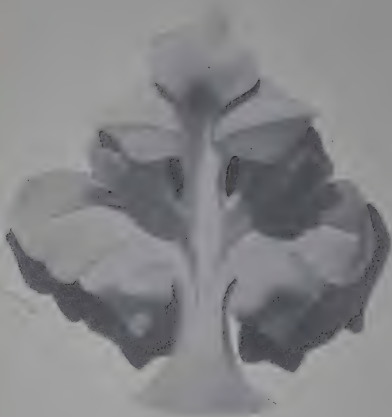
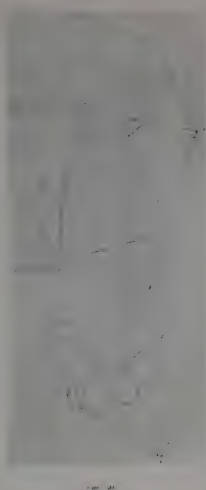


Рис. 19.



РИСУНКИ 50 и 51.

Найдя отношеніе между крайними точками, нарисуйте среднюю линию листа ab и определите вершины лепестковъ по линиямъ cd , ef , gh . Набросайте дѣтль въ общую форму листа, сравните величину отдельныхъ частей и слѣды дѣтль въ общую дѣтль, которое выразится въ характерѣ этого орнамента (рис. 50).

На характеръ орнамента вообще надо обращать самое серьезное вниманіе. Подобно тому, какъ всякое человеческое лицо имѣетъ особое, неповторяемое выраженіе, такъ имѣетъ определенное выраженіе и каждая линия, и каждый орнаментъ. Характеръ одного орнамента определяется преобладаніемъ округлыхъ формъ, въ другомъ, напротивъ, преобладаютъ формы заостренныхъ; одна линия изгибается плавно и постепенно, другая — отличается болѣе крутымъ изгибомъ, третья — резко ломается подъ тѣмъ или инымъ угломъ или свивается въ какой-либо завитокъ и т. д.; одѣй линій кажутся легко бѣгущими вверхъ, другія — стремительно падаютъ внизъ, третьи, — напротивъ, даютъ впечатлѣніе неподвижности, окаменѣлости, покоя. Всѣми этими условіями и определяется то, что мы называемъ характеромъ орнамента, который надо стремиться передать и въ рисунокѣ.

На рис. 51 представленъ законченный видъ работы.



FIG. 51.

РИСУНОК 2 и 3. ОРНАМЕНТ ИЗОБРАЖАЕТ СОВОЮ ВЕТКУ С СОСНЫ
 ЛЮБИМЫМИ ВИНОГРАДСКИМИ ЛИСТЬЯМИ.

Определить основные формы орнамента и общую форму композиции. Обратить внимание на то, как разнообразно для этого орнамента приложены материалы, стараясь передать характер изделий.

Богатство выразительности, присутствующее в рисунке, становится основой. Наблюдать рисунки, отмечая выразительность и постепенно переходить к созданию собственного рисунка. Не забывая при этом, что орнамент должен быть выразителен, следовательно, необходимо передать характер материалов и выразительность рисунка, материалными средствами. Цвет и контуры. Такой рисунок можно рассмотреть как Покровицевого фризингера барона Шенлиха, который в рисунке и же, конечно, может служить по нашему рисунку о двух произведениях, которые представляются к изучению.



Рис. 2



Fig. 31.

РИСУНКИ 54 и 55. МОДЕЛИ ЦЕОБРАЖАТЕЛЬ ГОТИЧЕСКИХ ОРНАМЕНТОВ.

Орнаменты, представленные на рисунках, заимствованы из архитектуры позднеготического периода (окон XV и начала XVI вв.), который наиболее отличается вычурностью форм и обилием украшений.



Рис. 54

При рисовании следуйте тому же порядку, который вы придерживались до сих пор.

Сначала нарисуйте форму плиты, на которой расположены листья, затем определите отношения, какие вы видите к орнаменту, и набросайте общую форму листа, а затем от общей формы переходите к отдельным лепесткам.



Рис. 55.

Сделайте все время за характером самого орнамента и за теми особенностями, какие преобладают в немъ.

Первое изображение отъ этого орнамента подумайте такое, словно весь онъ состоитъ изъ круглыхъ формъ, но, внимательно присматриваясь къ нему, выделите много прямыхъ линий (рис. 54).

Второй разъ орнаментъ, приступайте къ перелачу главныхъ линий, какъ показано на рис. 55-мъ.

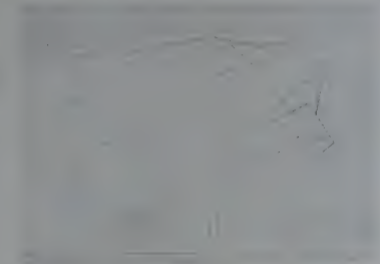


Рис. 55.

РИСУНКИ 56 и 57. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТЪ.

Нарисуйте такую форму орнамента съ теми отношениями, какими определите ее, можете сделать различныя бодые крутые части, а остъ крутнѣе части по возможности переходите въ бодые прямнѣе, пробя рисунки такъ, какъ показано на рис. 56.

Второй разъ, выделите контуры, продлите главныя линии, а остовые и подставныя, пробя передать гнѣть. Для разнообразия выполняйте эту работу самнѣеюю. рис. 57.



Fig. 57 (continued).



Рис. 58.

РИСУНКИ 58 и 59. ГРЕЧЕСКАЯ ПАЛЬМЕТА ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕННІИ.

Орнаментъ, который часто дается на приемномъ экземпляръ въ Институтѣ Гражданскихъ Инженеровъ.

Определите отношение между крайними точками палмы орнамента и найдите ея. Дѣлать надъ, определите тотъ поворотъ, въ какомъ находится модель по отношению къ рисующему. Рисуйте общую форму палмы, набрасывайте къ той же прѣмъ и форму орнамента и не забывайте о перспективному сокращеніяхъ.

Сравните все время крайнія точки рисунка съ линиями палмы. Выделите по обозначенію, особенно различныя большіе части орнамента и слѣдите одновременно какъ за самыми рисунками, такъ и за величинами и формой промежуточныхъ рис. 58). Отъ общаго постепенно переходите къ подробностямъ. Дѣлать, выделите общую форму контура, подчеркните характерныя особенности, какими обладаетъ орнаментъ, и, наконецъ, приступайте къ передачѣ свѣта и тѣней (рис. 59).

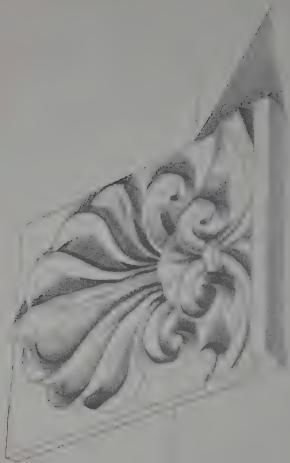


Fig. 20

РИСУНОК № 44. ОРНАМЕНТЪ ИЗОБРАЖАЕТЪ СОВОЮ ГОТИЧЕСКІИ
КАНОНЪ.

Указанная композиція его, рисуйте общую форму, устанавливаяте размеры
каждой изъ частей и принимайте пропорціи — измѣняете пропорціи — выходяте изъ него



Рис. 44.

Когда на обложке чертёж орнамента будет нарисован (рис. 60), приступают к рисованию мелких частей, а затем постепенно переходят к передаче статистичней (рис. 61).



Рис. 61.

РИСУНКИ 62 и 63. ОРНАМЕНТЪ ВДВѢ ЦВѢ РАСТИТЕЛЬНОГО ЦАРСТВА.
ПОВИИЧЪ.

Опредѣлите соотношенія и общую форму всего рисунка, дайте отдельныя величины и формы каждому листу и ветвѣ, выделите изъ рисунка постепенно, вѣтви по одному по порядку, начиная сверху, и на промежуткахъ между листьями, передъ каждымъ подробнѣе рисунка, сравнивая между собою какъ форму отдельныхъ частей рисунка, такъ и его цѣлѣй.

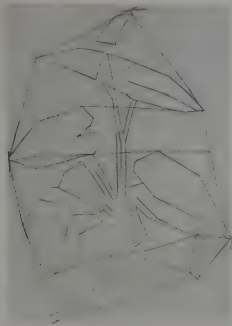


Рис. 62.



FIG. 63.

РИСУНКИ 64 и 65. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ.

Определите также размеры лица всего орнамента, так и отдельных крупинок, входящих в него. Изобразите свободную форму орнамента, форму симметрично отраженной и сделайте выноски для деталировки. Последующие рисунки должны представлять мелкую, среднюю и крупную детали орнамента, и когда закончите его контур, приступайте к вычерчиванию лица и штриховке мелкими линиями штриховками. Условно выделите его темными штрихи и переходите постепенно к самым светлым.



Рис. 64



FIG. 65.

РИСУНКИ 66 и 67. КАПИТЕЛЬ ИОНИЧЕСКОГО ОРДЕРА

Определите отношения между крайними точками капители, дайте положение угла верхней части пьасты, постройте величину и место завитков пьасты и высоту капители до стержня. Направив общую форму всей капители с стержнем, изобразите в виду, что модель ее состоит из плоскости прямоугольника и окружности по сравнению. Проведите, поэтому, изобразив нах дравильно перспективно. Когда на обидека через капитель будет установлена, изобразите подробности и линии. Укажите также на характер модели.

РИСУНКИ 68 и 69. ВЕТКА ВИНОГРАДА СЪ ЛИСТЬЯМИ.

Установив отношения как общей формы орнамента, так и отдельных крайних частей его, переходите къ рисованию сначала больших групп винограда, а потом, отдельно каждой ветви, сравнивая ее величину и место расположения с другими виноградными. Так постепенно передавайте подробности рисунка, не теряя, однако, из виду общей формы его. При рисовании линий начинайте съ самых темных и ставьте на отношениях их силы и дельной формой. Рисунок доведите до полной законченности.

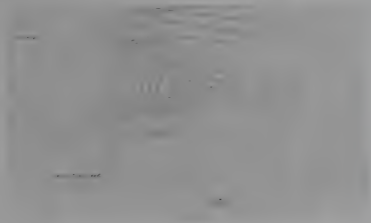
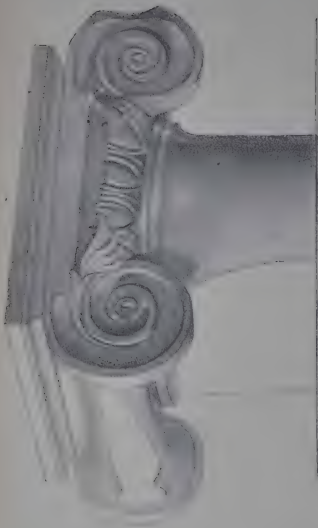


Рис. 66



РИСУНКИ 70 и 71. ЛИСТЬ АКАЦИИ.

Листья орнамента — симметричные или несимметричные овалы, преимущественно распрямленные по диаметру, с заостренными концами, и соединены орнаментально на тонкой или средней жилке.

Условно различают также листья «жидкие» орнамента. Рисунок «жидкий» делается более свободным по сравнению с обычными листьями орнамента и больше похож на ствол.

Во втором рисунке рисунок делается по той же схеме, но делается в одну линию, а не в две, как первый, тем самым орнамент становится более определенным по форме всего орнамента, а потому отдельных кружков частей его.

Рисунок «жидкий» по форме орнамента является самым простым, с вертикальными и горизонтальными линиями и с одинаковыми размерами, но делается, как и другие листья.

Обратите должное внимание на перспективные сокращения (рис. 70).

Второй рисунок орнамента кружков орнамента — стволы орнамента, орнаментов, и особенно «жидкий» рисунок — линии. Нарисовав контур, продолжите линии и доведите рисунок до полной законченности его (рис. 71).



Рис. 69.



Рис. 69 (печенье «кавказское»)

РИСУНОК 72 АКАНОВЫЙ ЛИСТЬ, РАСПОЛОЖЕННЫЙ НА ПОЛУКРУЖНОЙ
ТОЙ ПЛИТЕ.

Начните рисовать с плиты, на которой расположены орнаменты. Рядом с ней сравнивайте одновременно среднюю линию аканфа и его крупная часть. Делая постепенно переходите к башке медведя частью и доводите рисунок до такой степени чистоты, как показано на нашем рисунке. Постарайтесь передать не только главную силу, но и красоту, чтобы рисунок производить впечатление силы.

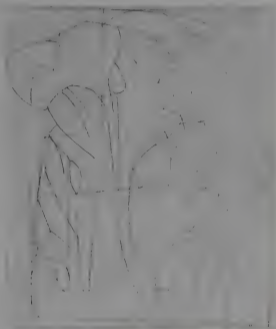


Рис. 70.



FIG. 71.

Fig. 72



НАБРОСКИ.

Т. И. Катуркив.

Быстрое воспроизведение своих первых впечатлений от виденного, слышанного или прочитанного называется наброском.

Вы видите какой-либо предмет, движущийся топором, чтобы разубить полено. Для вас есть нечто впереди вас всего лишь несколько секунд, но именно в этот момент вы не только как наблюдатель как следует освоили модель отъезда, но и успели многократно потребовать, вы не забыли, что рубила рабочего в этот момент разорвано, что из-за вращения оного у него торчком торчат эти мусоры, вы не забыли как это отряхнул, как ли у него хлы, какая на нем шапка, чтобы это произошло и пр. Но это мгновенное впечатление порождает лишь глядя и отходя, как будто специально ридать движущийся, совершенно не успев и направившись. Пережить это мимолетное впечатление, сказать моментально: «Одну лишь, ты прекрасно!»—такова задача наброска.

И в это же мгновение отъезд ридущий. Вы противопоставили наброску, ридущий после не сказать себе (было) перенести на бумагу первая впечатления ридущий себе, только модели ридущий себе, только (был) формы и линии, которые как-то удачно подобраны, потому что линиями и поверхностями для данной модели. Удачно так, чтобы роль скорости отъезда, прибавить другие, изменить третья, пока не кажется именно те, которые представляются ему наиболее совершенными. При этом первоначально впечатление может быть совершенно идеальным, отъезд него не только не оставляет никакого следа, при внимательном изучении своей модели удачно так может увидеть, во всем (было) после идеальном совершенно иное, чтобы то, что порождал его глядя в первый момент.

Словом, ридущий отъезд мимолетное впечатление, получаемых отъездом окружающего мира, совершенно лишено форму и линии, соотношения, удачно так, чтобы все представляется собой первоначально на бумагу лишь впечатления, как сказать, в сыром, необработанном виде.

Такое впечатление, если угодно, философское различие между ридущим и наброском. Что касается различия, техническому, отличия вид, друг от друга, то они различаются собой первоначально, которая ридущий набросок. Быстрый ридущий приводится, от одной стороны, к тому, что на наброски всегда делается не много линий, необходимых, стрелок и линии, которые при дальнейшей разработке и отъезде ридущий удачно так, чтобы другая сторона, так же быстро ридущий делается, удачно так, чтобы множество потребностей и совершенно, видеть лишь на том, главное, что это больше всего заинтересовало или пере-

оно — простому наброску вещи схематичны, детали же немаловажные, много их, почти по количеству и даже составу, не хватает. Например, набросок. У нас наброски — жидкая форма, сделаны в основном карандашом. В этом смысле мы должны быть внимательны к архитектурным пропорциям не только в скульптуре. Мы должны с собой не только, кроме пропорций и общего внешнего очертания. Но и наброски, и образцы — главное внимание на единстве предмета и наиболее — в скульптурных украшениях, выходящих детали. Наброски — сделаны в 3-м классе.



Набросок 1.

Наша, вероятно, отговорится, что и совершенно законченные рисунки могут быть схематичными, лишенными подробностей, только если схематичнось зависит оттого, насколько быстро рисована, а отъ наброски и вещи художника. У Сирона, например, есть портреты карандашом и углем, которые кажутся несомненно и безобразными дельными рисунками, но мы знаем, что все действительности они



Набросок 2. (Служа бумага, игла и карандаш, или копирка).

Искусство



иногда шире, стави ему 25—30 ги секунсок удиренных пелати и напряженной работы. Значительна разница (уже) заключается въ томъ, что въ рисунѣ схематичности лишней отъ него удаляются, а въ наброскѣ она видится неотъемлемою, которой нельзя избѣжать за недостаткомъ времени.

Рисование набросковъ имѣеть чрезвычайно важное значеніе.



Набросокъ 4

Прежде всего, мы не положительное значеніе, ничто такъ не воспитываетъ и не развиваетъ глазо, руку и наблюдательное слуховника, какъ наброски. Въ самомъ дѣлѣ, мы уже говорили, что ограниченная ибсколькими минутами времени слуховника, бываетъ вынужденъ отбрасывать детали и ибсколькими простыми линіями схватывать лишь самое существенное, самое характерное для данной модели. Следовательно, въ этой сумми впечатлѣній, получаемыхъ дѣль отъ модели, онъ долженъ умѣть сразу выделить именно то главное и самое характерное, которое одно только ему и нужно. Это развиваетъ и плодиряетъ его наблюдательность, и для начинающихъ неода предъ собой наблюдательную трудность. У нихъ всегда замѣчается стремленіе перетружать свои наброски, обиліемъ подробностей въ ущербъ главному и характерному. Это происходитъ именно отъ неумѣнья раздираться въ слухѣ впечатлѣннхъ, начинающему ибъ они кажутся одинаково важными, онъ терпится въ нихъ, не умѣетъ отдѣлать отъ нихъ лишня, и стремится ибъ такъ перенести на бумагу, насколько

Видимая целостность. Между тем, набросок объектного только протрачивается. Видно, что мы много зарисовали и много набросков удалили, поэтому сразу неслись к другому объекту, забывали о предмете, постиривать его и сосредотачивать на нем все свое внимание.



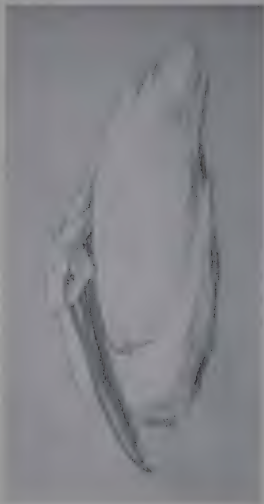
Набросок 5.

Даже, как бы ни были статичны наброски, в нем обязательно должны быть движение и переключение зрения, которое является методом, иначе набросок будет неинтересным и нехудожественным. Движение, осуществляемое, должно проработать объект сразу захватывая для проработки, постепенно расширяя область модели на фоне, чтобы сразу же уйти и по отношению как к общему, так и к частному. Это развивает глазомер.

Набросок, рука должна быть вынуждена поднимать, чтобы в короткий срок точно передать на бумаге всё его изображение.

Такова воспитательная роль наброска.

Но они имеют также и огромное практическое значение, в особенности, когда приходится рисовать движущиеся предметы. Сделав много таких рисунков, вы почувствуете, как вы можете двигаться. Даже в том случае, когда вы наблюдаете движущимися объектами, которого можно установить на месте, изображая его движение.



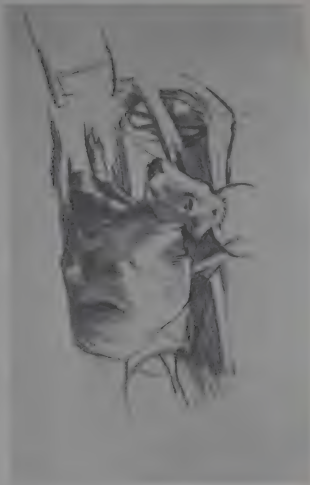
Набросок 6. (Надпись: бугорок, выросты и шипы, или бланка).

Натюрмортъ 7. (Полтора буханъ, карамель и яблы, какъ обычно).





Наброски 8 и 9.



История 10. (История о царях и сангирях).

вы не перестане обитывать родственными приемами тонкости, красоты и практичности движения, которые получаются из набросков. Дайте им, пусть, что вы, после выработки техники, сможете выдержать 2-3 минуты, по истечении



Набросок 11.

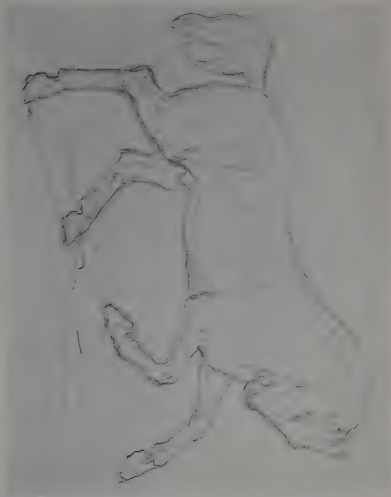
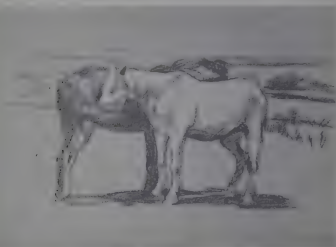


Иллюстрация 12.

которых форма еще незримо и живится, становится напряженной, неестественной. словом, перестает свое первоначальное предельно и правдивость. Поэтому художнику приходится поступать следующим образом: на первом и втором этапах, пока форма может сохранить еще свою естественность, он делает набросок, в котором, не обращая внимания на подробности, стремится передать только движение и изменить пропорции. Заключительный рисунок и разработанный окончательно эскиз, складывая вместе и зрелище подробности, он будет уже живописными, сохраняя то движение, которое ему удалось достичь в первоначальном наброске, хотя бы форма nature ушла еще с ходу, поре и изменилась. Только таким путем может быть передано в законченном рисунке движение.



Набросок 13 (Чистая бумага, карандаш, или уголь и жидк.).

Нечего и говорить, что умение быстро схватывать движение еще больше необходимо при рисовании животных, которых, конечно, нельзя заставить подмигнуть тебе, как хотелось бы.

Итак, *схватывать движение и движение ноги* — свойства nature, которая стремится передать набросок. Если же эти три условия соблюдены, то набросок может быть не только значимым предметом упражнения или подготовительной работы, но и самостоятельную художественную ценность. Чем больше, тем же ждешь моменты, которые другим никогда не повторятся и потому могут быть значительны только в форме быстрого наброска.

Упражняйтесь теперь, какъ же развить въ себѣ тѣ качества, которыя необходимо усвоить для набросковъ, т. е. привычку давать, послушную руку и изощренную наблюдательность?

Нужно для этого: одно упражненіе, упражненіе и упражненіе! Рисуйте, какъ можно больше, не раскладываясь съ карандашомъ и бумагой, заведите себѣ карманную записную книжку и записывайте туда при всякомъ удобномъ случаѣ все, что произошло



Набросокъ IV. (Плотная бумага, яблъ и карандашъ, или уголь).

къ себѣ ваше вниманіе, что поразило или заинтересовало вашу мысль. Это единственный способъ овладѣть искусствомъ наброска, ибо словесныя объясненія учителя, какъ бы они ни были хороши и пространны, не могутъ дать вамъ такую ясность, о которыхъ мы говоримъ выше.

Въ постановномъ упражненіи — начало и конецъ тѣхъ событій, которые могли бы вы услышать отъ учителя. Къ этой единой заповѣди можно прибавить лишь нѣсколько словъ о выборѣ матеріаловъ и два-три техническихъ указанія.

Что касается выбора матеріала, то дѣло рисующему предоставляется полная свобода. Для набросковъ можно пользоваться карандашомъ, углемъ, сангиной, ябломъ, перомъ, акварелью и даже масляными красками. На практикѣ, конечно, первенствующее значеніе принадлежитъ карандашу и сангвинѣ, какъ наиболее удобнымъ матеріаламъ. Для ускоренія работы при наброскахъ широко применяется особая бумага — бран, коричневая, желтоватая и пр. Въ этомъ случаѣ особая яблъ и бланки рисуются ябломъ, а остальные — карандашомъ, углемъ или сангиной.

Благодаря тому, что цветная бумага представляет собой готовый фон, получается переменная экономия времени: достаточно тронуть рисунок в нужном месте и вылезать вбок, чтобы вызвать ему рельефность или так называемый эффект ослабления.

Например, из стеклянному кушину, изображенному на наброске 2-м, хорошо передана материал посредством сочетания трех тонов — белой бумаги, коричневого сангина (или карандаша) и мела. Кроме формы и пропорций, здесь — прозрачное стекло. Одним цветом в такой короткий срок, как сблизить этот набросок (в 5—10 минут), трудно передать материал, а благодаря участию в наброске цветной бумаги и мела задача решается без затруднений.

Остальные указания, которые мы можем давать рисующему, всецело вытекают из того, что мы говорили выше о самой природе наброска и о его задаче.

Указания эти сводятся к следующему:

1. Рисовать быстро, стараясь сблизить набросок в минимальный срок.

2. Рисовать как можно больше.

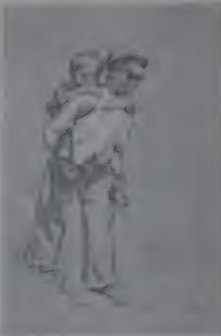
3. Не увлекаться подробностями, а стремиться передать лишь самую характерную особенность, пропорции и движение.

4. Избегать тушовки.

5. Избегать ненужных штрихов и линий и стремиться к максимальной простоте изображения.

6. При рисовании живой природы рисовать лишь то, что перед глазами, пока позволяет модель, а не заклинчивать набросок от себя.

7. Если модель изменила положение, оставьте набросок из того места, как она есть, и начните новую; если модель продолжает оставаться на спокойном состоянии, переходите от общего к подробностям, и разрабатывайте их, насколько успеете.



Набросок 15. (Цветная бумага, карандаш и мел).

8. При выборе моделей обязательно учитывать возможность их съемки как с помощью камеры с мертвой натурой, так с помощью движущего объектива, чтобы перейти к наброскам пейзажного характера и, наконец, к рисованию живой натуры.

9. Размеры листа набросков должны быть несколько крупнее, чем размеры листа рисунка, так, на крайней мере, такой величины, как наш рисунок на отдельном листе.



Набросок 16. (Найти бумагу, карандаш и жёлт).

10. Одновременно с набросками надо продолжать занятия и строгими рисунками, так как иначе наброски выведут того, чтобы повысить качество глаза и умственную самостоятельность, могут привести нас к чрезмерному, детальному и по существу к формальности предметов. Вместо изучения природы и происхождения ее мы только получим простое вероглядство.

Таким же надо еще добавить, что только наброски надо не переключать на натуре. Контроль наших рисунков имеет никакого смысла. Они не имеют цены, лишь для того, чтобы иллюстрировать, объективно и так, насколько представляется им поле, какой вид может иметь наши собственные наброски, до какой законченности они могут быть доведены, и какими радиобридами способами могут быть переданы наши впечатления от окружающего мира.

Вардими Дуччо и его замкавшшая учеников, Симоне, Аннио, Амброзиети, — выдающиеся мастера. Именно мастера-ученики представили красоту и жизнь. Они впервые ввели ритмичность линий, своей ритмичностью, изяществом, «чуждым» формам. У Дуччо — много ритмично-бодрых элементов, искусство великого флорентинца не «застывает» своим ритмичным представлением при взгляде на его создания и на ритмично-определенный его последователей — определяются «красивой» не прилетит, но умел, что «оборудовано» их творческой не только условностями наследования. Напротив, образы Симоне и Мартино



Рис. 50. Триумф Смерти. Фреска на кладбище в Ниль (фрагмент)

напр. рис. 52, прежде всего отличаясь своей условностью, живописной красотой. Это — не значит, конечно, что полностью отрицают поверхность и жесткость наследования — лишь для жизни. Школа и итальянское искусство, оно трогает и смущает — своей естественной реалистичностью, радостной и памятной манерой.

Однако, и этой школе не нужна реалистическая концепция, ориентир — по-прежнему — необходимость хорошего и красивого искусства. Фрески Амброзиети, Гора Ретти в Сеньи, первые пейзажи итальянской живописи.

ОЧЕРКЪ ШЕСТОЙ.

КВАТРОЧЕНТО.

(Раннее Возрождение).

I.

Искусство XV вѣка, или кватроченто, принадлежитъ уже такъ называемому Возрожденію, составивъ ранній періодъ его. На этихъ страницахъ не мѣсто, конечно, детальной, полной характеристикѣ той великой эпохи умственной, эстетическаго и матеріальнаго подъема, которая именована вѣдомъ Возрожденія, и изучене которой принадлежитъ обшей исторіи культуры, еяе и не названной, впрочемъ. Здѣсь мы принуждены ограничиться лишь нѣсколькими краткими замѣчаніями.

Искусство кватроченто вовсе не возрождаетъ античныхъ формъ. Это нужно всегда имѣть въ виду. То же можно сказать о поэзи, наукѣ и философіи этой эпохи: они вовсе не возрождаютъ поэзіи древнихъ римлянъ и грековъ, наукъ Адуку, наукъ философовъ. Живопись кватроченто безусловно далека отъ живописи античной, насколько мы можемъ о ней судить по развалинамъ валамъ и по помпейскимъ фрескамъ. Архитектура Возрожденія, являющаяся античными образцами, все же самостоятельно перерабатывается и, конечно, менѣе была античной, чѣмъ, напр., архитектура римской эпохи. То же можно сказать и о скульптурѣ: творенія великихъ ваятелей Возрожденія не только не могутъ быть разсматриваемы, какъ концы съ античными образцами, но даже противостоятъ переработаннымъ древними канонамъ. Сами люди Возрожденія, однако, считали себя вѣрными учениками древнихъ, усердно изучали античныя произведенія и старались строго слѣдовать имъ; но, въ действительности, древность представлялась имъ въ очень своеобразномъ освѣщеніи. Можно даже сказать, что они очень мало знали ее, ибо отождествляли ее почти исключительно съ императорскими Римомъ, многие памятники котораго были въ ту эпоху открыты. И все же есть глубокое родство между античнымъ міромъ и XV и XVI в. в. послѣ Р. Хр. Это родство интуитивное, духовное, и явилось справедливо именно для послѣдней эпохи была названа Возрожденіемъ. Возродилось, дѣйствительно, міроощущеніе древнихъ эллиновъ, въ началѣ уже формахъ, ибо ничто не конкоррируетъ, нѣтъ желанія натурализмъ и радостное приніятіе земной жизни. Вотъ, это бытіе, эта земная жизнь, со всѣми ея страданіями и радостями, стали вновь сознаваться, какъ нечто дѣльное само по себѣ. Очень много являемость художниковъ кватроченто и квинточенто (XVI в.) въ античность объясняли вліяніемъ переѣзжавшихъ изъ Константинополя ученыхъ грековъ, раскопками въ Римѣ, обнаружившими небывалая богатствъ сокровища древняго искусства. Въ действительности, эти раскопки, изученіе сочиненій древнихъ и т. под. явились лишь средствомъ безогляднаго влеченія людей Возрожденія къ родственной имъ по духу культурѣ.

Итальянская живопись XV в. продолжаетъ привычно развиваться по пути, указанному ей художниками XIV в., и въ этомъ отношеніи великие творцы треченто



Рис. 51. Распятие, Дуччо.

судебников кисточкою. Такая обстановка была с тех пор дриши форма, с которой рдемо этого живописцев, но если мы обратимся к тем же картинам, то мы будем проникнуты быдм удивления Раннего Возрождения, если мы попытаемся справиться с чувствами, мыслями, стремлениями, которыми живут в них произведениями, то мы убедимся, что мир духовный наиболее характерных для кисточек худож-

ников, иной совершенно, чьим тот, который залл начало создания. Джотто, Дуччо, Андреа Орканьо, и т. д., напротив, есть духовная близость между искусством художников Возрождения и древних греков.

Если судить по сюжетам картин и фресок, то искусство двенадцатого преимущественно искусство религиозное, но с точки зрения живописца трезвого, прищипнутого средневековым католицизмом, творения какого-нибудь Беноччо Гоццолы, напр., совершенно антирелигиозны. Действительно, культура готической эпохи



Рис. 52. Благовещение, Симоне ди Мартино и Липпо ди Мео.

смотрела на землю, думая, как на область плача, на место страдания и горя, для нее земная жизнь — думая, познание, думая, путь, переход к жизни иной, идеальной, ей была несвободна; она презирала земные наслаждения во имя радостей неба.

Искусство Возрождения, напротив, есть утверждение земного бытия: для него мир прекрасен, и на земле именно мир — совершенная радость. Но такое, в сущности, было и античное искусство, таково была и его религиозность.

Отсюда — про марьянскую реалистическую тенденцию quattrocento. Отсюда — увлечение художников этой эпохи бытовыми подробностями, отсюда — склонность к портретам, к воспроизведению окружающей их действительности во всех ее

формам, но была разнообразна. Для многих из них религиозные даже сюжеты — лишь предлог для изображения их современников в модных костюмах, среди зданий владений архитектуры.

Романтическая тенденция уже набиравшая у художников предшествующей эпохи, но сдерживавшаяся тогда соображениями религиозными или эстетическими, теперь решительно преобладает даже у тех художников, которые по настроению своему прилегают еще к живописцам триента. Проявляются они, эти тенденции, в той тщательной выписке предметов, деталей, грима, которая так радует на картинах кватрочентистов, раскрывая юный, немного вышедший, но сильный духом художников, влюбленных в жизнь и как бы вновь обретенных мирь реализован и радующихся безмерно своим открытиям.

Свидетельство этой близости к реальности явилось и знание ее, родилась и техника, необходимая для возможно более точного воспроизведения жизни. Живописцы XV в. окладывают перспективой и выработывают тонкую теорию ее. Они научаются передавать глубину, округлость тела. Несколько схематичная simultaneitas Джотто выливается в более совершенную форму, усиливает много стремление к постановке фигуры в пространстве и к передаче материальной массы.

На помощь новому отношению к человеческому телу, в средние века предприимчивому и независимому, а значит, как в древности, ставшему предметом пошарпанного поклонения и радостного утверждения, явилось художественная анатомия, окладывая постепенно ее законами. Художники кватроченто осмысливаются строить одежды со своих фигур и писать нагое тело.

Конечно, отмеченная дуга, в самых поверхностных и общих чертах переменилась, проходила медленно и неравномерно отражалась на творчестве отдельных художников, из которых многие одним сторонами своей деятельности связаны были еще с истекшей эпохой, в то время, как в остальном все шло уже примыкая к Возрождению.

Среди тех художников, которые стоят как бы на рубеже двух эпох и, думая, прошли, являются в то же время начинающими новое, первое место принадлежит Мазаччо.

Ученик Мазаччо, художника очень крупного, но как бы помешанного на думая славы своего учителя. Мазаччо умер очень молодым, всего лишь 27-ми лет, но то, что сделано им за его короткую жизнь, определило в значительной степени дальнейший ход итальянского искусства. В его маленьких картинах так же, как и в его монументальных фресках, в Мазаччо радикально создается и торжественного сторонника германского стиля, очень верно вынесет английской притяж. Беренсон. — Он предпринимает индивидуальное выражение, мало добивается и прелесть, никогда не возматывает избранного искусства; но он всегда подмечает, глубокое, почти страшное... Судить о Мазаччо по картинам его сочин. немногочисленным, однако, невозможно, подобно Джотто, это — счастливый фрески, мастера монументальной, декоративной живописи. К сожалению, фрески его в Флоренции — в

капеллы Бранкачи несколько пострадали от времени, и краски ниль восстановили, но такя могуче нль рисунки, такя грандиозна и гармонична во то же время нль композиция, что, подчиняясь нль мощи, зритель добивается объ зреть несоизмеримые. Мадонно, нль судности, мажест, считается единственными, истинными, продолжателями Джотто, творчество которого идеальна нль рудакъ сто учениковъ, достоинство.

Со старыми флорентинскими мастерами Мадонно сходиться его простой, суровый стиль, претерпевающий всемо второстепенными, во имя главного, подчиняющей вь потребности основной идеи, его сильный, определенная то рвности рисунки, статуарность его фигуръ, кажущихся иногда расширенными проведенными рвоче. Но легко заметить и то новое, что внесъ Мадонно въ технику и стиль своего предшественника. Фигуры у него рвноставлены уже не на плоскости, но въ трехмерномъ пространстве, движения нль легки и свободны. Въ пейзажныхъ фонахъ чувствуются яки, перенесенными ялами разрываются плоскй уверенно и всегда правильно. Трагтовка головы гьла обнаруживает серьезная анатомическая знания и въ то же время влияние антиковъ.

Искусство Мадонно оказало очень большое влияние не только на современниковъ, но и на слдующий поколбний. Капелла Бранкачи стала наглядной школой живописи и истомъ наомничества художниковъ; обновив и развивъ традиции монументального искусства, Мадонно содбствовалъ выработкй классического стиля подлйшого Возрождения; отъ Мадонно къ Рафаэлю идетъ прямой путь.

Одновременно съ Мадонно и, подобно ему, принадлежа еще отчасти прошлому по характеру своего творчества, работалъ другой большой художникъ фра (братъ) Джованни Анжелико да Физоле. Вазари пишетъ о немъ: «Братъ Джованни былъ человекъ очень простой и святой по своимъ нравамъ... Онъ постоянно упражнялся въ живописи, но никогда онъ не хотль ничего писать, кромй святыхъ. Онъ могъ бы быть богатымъ, но онъ не думалъ объ этомъ... Онъ могъ повелбвать многими, но онъ не желалъ этого. Онъ былъ чрезвычайно добра и скромна, жила въ дблмудрии, онъ избблгалъ мирскихъ сьдлановъ. Часто онъ говорилъ что динимоводящая ниль искусство, нуждался въ спокойствии, и что, кто изображаетъ гьла Христа, долженъ прежде быть со Христомъ... Никогда онъ не ретунировалъ и не оправдывалъ своихъ произведений, но оставлять нль такими, какими они созданы въ первый



Рис. 53. Благословение. Фра Анжелико да Физоле.

речь, считая, что таковой была воля Бога. Говорит, что никогда брате Давидини не прикасался к своим кистям, не помочившись, и никогда он не прикасался ни одного Распятія безъ съедъ.

Характеристика для рисунка намъ какъ будто типичнаго и представительнаго художника, святого мистика, не дивнаго иного искусства, кромѣ религиознаго, современника св. Франциска Ассизскаго. Но когда слонимъ переде произведениями фра Анжелико то видимъ ясно, что Возрожденіе увлекло и его. Истинн, чистая, но дѣлаи пинивши, но, имѣть съ собою, и мудрый духъ его вырвался не въ схематическую, сухихъ формахъ, но въ живыхъ, свободныхъ образахъ, свидетельствующихъ не только о знаніяхъ художника въ перспективѣ, въ анатоміи, но и о разностномъ ощущеніи имъ реального мира. Правда, крики его съ прободаніемъ розовыхъ и голубыхъ тоновъ — ахилловыя и условныя, правда, средневековомъ шота ибеть, отъ жесткихъ складокъ его одежды, отъ жесткихъ фоновъ его, но просторная, въ дѣлномъ стилѣ построенная архитектурная декорация его картинъ и фресокъ, обнаруживаетъ имъ утвердѣнное знаніе природы, въ особенноти растительнаго мира, имѣюте разнородную фигуру въ трехмѣрномъ пространствѣ — дѣлаетъ уже изъ него мастера Ранняго Возрожденія (рис. 53).

Въ 1423 г., когда гонимъ Анжелико ридѣлъ уже востокъ, а Младенца еще не прослужилъ къ фрескамъ своимъ въ капеллѣ Бранкочи, умрущъ *Девственне* изъ города *Фатинго* наставилъ во Флоренціи свою большую алтарную картину «Поклоненіе во волхвовъ» (рис. 54). Года дѣлать некоторые исследователи считаютъ началомъ Возрожденія живописи; строго говоря, это, конечно, неправдливо, ибо никогда не представляется возможнымъ опредѣлить, събъ произошла та граница, которая дѣлится между двумя историческими периодами. Такой востокъ на дѣлечіе произведенія Девствіа да Фабриано можеть быть, однако, оправданъ въ данномъ случаѣ тѣмъ, что, дѣлостительно, «Поклоненіе во волхвовъ» — первая чисто ренессансная картина. Въ Младенца, въ фра Анжелико дѣлечіи третию еще сильны, въ картинѣ Девствіа — они отсутствуютъ. «Поклоненіе во волхвовъ» — первая «вѣтская» картина итальянской живописи, хотя съ-жесть она религиозная. Именно очень характерно для наступившей эпохи, что на дѣлечіахъ картинѣ Девствіа наименѣе выразительнаго образа Богоматери и Младенца, иль даже мало дѣлечіахъ, ибо слава принадлееть второстепеннымъ персонажамъ, волхвамъ, иль святой, котловымъ, иль государямъ. Дѣлсь, иль тихой сообразительности Анжелико, иль героической напряженности Младенца, но подъ вѣлмъ слонеть разностная улыбка: улыбка въ тѣхъ сверкающихъ, словно драгоценныхъ камняхъ, кракахъ, котлыми ридичалъ Девствіа котлымъ слонуть персонажей, строго помашей, дѣлсь пошновъ, дѣлрѣль, юмъ ильми, свѣдое небо, улыбки на дѣлцахъ вѣлмъ персонажей. Радостны и люди, и животныя; сама природа ликуеть, и въ дѣловати дѣлсь иль ничего хрестіански-религіознаго, вичего, что говорило бы о небесномъ, иль оное — дѣлное, съ отбѣномъ даже дѣловаша. Истинно, какое громадное впечатлѣніе дѣлжа была произведена картина «Поклоненіе во волхвовъ» во Флоренціи, тѣбъ уже выработана въ то время благородно сдержанная и возмашившая, но

строити стиль Мадонно и Анжелико. Картина Джентиле оставила дабы очень думательная слава; она вполне отвечала настроению эпохи, влияние ее, между прочим, явно складывалось и на ученика Анжелико *Бенедикто Гомбозо* и, особенно сильно, на очень сильной степени на *Гирландайо*.

Мазолано, Мадонно, фрески Анжелико, Джентиле да Фабриано не были родом из Флоренции, но во Флоренции и для них созданы были из думной промышленности, дабы, во время культурного центра, зарабатывали их слава, отщипывая из воздуха.



Рис. 54. Поклонение волхвов, Джентиле да Фабриано.

дабы, они вхожили наиболее тонких, думательных, возгорженных, добителей и целых рядов живописцев Флоренции принадлежала, без сомнений, во этот период. Без сомнения руководящая роль, та роль, которую позавиде имела Римь. Но ренессансная жизнь захватывала и другие города Северной Италии, тем более, что работы Давидо и его учеников во Падуе, во Болонье и пр. и дабы подготовили почву для нового ренессанса. Мы не забываем, однако, во поминание, что, волею судьбы, хотя бы и вращались жидки вокруг культурных центров искусства, остановимся лишь мимоходом на Венеции.

Византизмские традиции сохранились во Венеции позже, чем где бы то ни было во Италии. Во начале четырнадцатого века еще было находится во власти архаического стиля, и лишь с 30-ых годов XV столетия и она приобретает постепенно сь

образом нижнюю Пизанку Витторианского Возрождения можно считать в своем развитии переходом из готической школы Джотто к Фабриано-роботтиничской школе во второй дождь, с другой стороны — к живописному Витторианскому Ренессансу школы Пизанки Верона, особенно к ее творческому творчеству, как бы выходящему за пределы школы, но уже представляющему искусство Пизанки, быто и не быто, во второй дождь XV и в Витторианском Ренессансе, особенно в искусстве художников, из которых мы упомянем *Антонио Витториано*, *Джованни Витториано* и в особенности гениального *Пизанелло*.

А Витториано, родившийся в многочисленной семье живописцев, еще приобщаясь к строгому церковному стилю, торжественному, богатому, двойному и обильному золотом, Витториано происходил из Мурано, центра мозаики и стекляного производства.

Рисунок Джованни Витториано по некоторым свидетельствам, ученика Джотто и Фабриано, обнаруживает в нем художника новой формации. Если бы мы судили о Пизанке Витториано лишь по немногочисленным картинам, то она фигурировала бы как в готической школе, лишь как следы единичных элементов школы, Джотто Витториано и Джотто, но обнаруживая на сборнике его рисунков, один из Лондона, другой в Париже, показывая, что она сыграла очень большую роль в Витторианском Возрождении. Рисунок П. Витториано характеризует, особенно и первым обнаруживается глубина его знания в искусстве, в перспективе, глубина его в понимании форм, стремление к передаче живости живого тела.

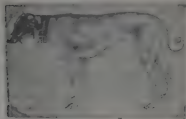


Рис. 55. Рисунок Пизанелло.

О личности Пизанелло, одного из величайших мастеров quattrocento, нам известно, к сожалению, слишком мало. Мы точно не знаем ни имени его, ни года его рождения. Прозвище «Пизанелло» показывает, во всяком случае, что художник был родом из Пизы. Что поражает в немногочисленных дошедших до нас произведениях Пизанелло (несколько фресок, картин и сборник рисунков) — это глубокое проникновение художника в жизнь природы; это — не плавный, несколько мелочливый и кропотливый реализм большинства quattrocento, а

в своем стремлении к воспроизведению действительности не упускающий еще отдаленные следы готического, необходимого от случая к случаю, но основанное на традиционных идеях жизни, святости и непроницаемости наиболее характерные, даже характерные. С другой точки зрения Пизанелло может считаться одним из создателей условно-живописного реализма. В особенности хороши его рисунки животных, лошадей, собак и птиц (рис. 55), которых он изображал с такой редкой реалистичностью. Движение животного Леонардо в Венеции и Амброджо в

перу, — и лишь лишь крилик, — обнаружил почти такую же определенность и такую же любовь къ изящной формѣ и движеніи живого тѣла.

Словесно такъ одиноко не только въ Венеции, но и во всей Италии творчески Пизанелло ставилъ очень сложныя вопросы о степени влияния на итальянское искусство ранне-византизма на пути реализма Северного и Южного, германскаго, французскаго и французскаго. Водившее Севера только было ощущаемо влияние этого, особенно, въ Венеции, надолго вылилось въ очень оживленную, — инициала, — съ Северными странами. Надолго вылилось, во всякомъ случаѣ, — инициала.

II.

Развитіе искусства въ духѣ реализма продолжалось и во второй половинѣ quattrocento. Главнымъ культурнымъ центромъ въ этотъ періодъ является все еще Флоренція, и Флорентійская школа продолжаетъ играть руководящую роль.

Паоло ди Дони, болѣе извѣстный подъ своимъ прозвищемъ Уччелло, хотя и творилъ уже въ первую половину XV в., но по характеру своего таланта, чрезвычайно созидательнаго, принадлежитъ уже скорѣе позднѣйшему поколѣнію художниковъ. Уччелло извѣстенъ въ исторіи живописи, главнымъ образомъ, какъ первый исследователь перспективы. Этой послѣдней онъ увлекался до того, какъ рассказываетъ Вазари, ночи напролетъ просидивалъ въ своей мастерской надъ изученіемъ законовъ перспективы и отбывалъ женѣ, когда та звала его спать, — «О, сколь прелестная вещь эта перспектива!»

Что касается его картинъ сраженій, то, несмотря на спутанность композицій, онъ достигаетъ въ нихъ большой силы выразительности, чему способствуетъ и мрачный красноватый колоритъ ихъ.

Близко къ Уччелло стоялъ его современникъ Веррокккьо. Подобно Уччелло, онъ усердно занимался теоріей перспективы; подобно ему, онъ стремился къ силѣ и выразительности. Его живопись, какъ и Веррокккьо, — очень крикливо, поддается, безъ сомнѣній, сильному влиянію искусства великаго скульптора Донателло: тотъ же монументальный и несколько массивный стиль, тотъ же драматизмъ, то же пренебреженіе къ подробностямъ. Рисунокъ Уччелло и Веррокккьо часто грубъ и тяжелъ, но сколько размаха и мощи въ его фигурахъ!



Рис. 56. Поклоненіе Младенцу Иисусу.
Филиппо Липпи.

Сравнение с ранним квадратизмом, недавним мистиком фра Анжелино проблем художника монаха *фра Филиппо Анни*, работавшего в средине и во второй половине XV века, раскрывает нам ясно весь путь, пройденный итальянским искусством с начала quattrocento.

Уста фра Филиппо и проветривают очень бурную жизнь, познанию необъяснимых и чисто случайных практических, но, в отличие от большинства своих современников, они могут быть признаны религиозным художником не только потому, что сюжетом для своих произведений они черпали из Священной Истории, но также и потому, что картины его проникнуты религиозным чувством рис. 56. Однако, как отмечено религиозность эта от той, которая живёт в «сладкую» фра Анжелино.

Образы флорентийского художника не смущают ничто земное, они возвышенны, и мысли и совершенны; их любовь, их удивление, их радость уже не земная. Но, как у Анжелино — лишь второстепенное: они планируют его очень умно, они выискивают его любовно иногда, но все же — это только декорация, кудиса, среди которых функционирует его персонажи. У Анни мы находим уже другое. Его религиозность уже несколько чувствительна, как мило думается А. Бенуа. Чувствительность эта ибрана, льдина предельной предельности и в то же время какой-то особенной мимической субъективности. Мы уже не на небесах, но на прекрасной земле, среди видных, скромных, но предельно, но последней моды одетых персонажей, ориентированных для которых подождали багнет художнику лица. Удивилось и раньше, что художники позволяли себе вводить в свои религиозные композиции современников, но впервые у Филиппо Анни портретность становится общим правилом. Естественно, что у мистического сценарий должен быть перед более значительную роль, чтобы у бедные одетых художников Бенуа. Особое очарование, действительно, исходит от двенадцати пейзажей Анни, которыми они добить эмпирически свои картины. Виртуозство пейзажа пейзажей получить само по себе — не декорация, не кудиса, но живущая своей жизнью природа, всегда, впрочем, уютная.

Во главе *Генерале Гентиле*, ученика фра Анжелино и современника Филиппо Анни, мы встречаемся с вполне свитским художником; он пишет, правда, религиозные фрески, но в них религиозное только их сюжет. Не забываясь, повиделому, никаких грандиозных замыслов, этот художник, проведя всю свою жизнь спокойной, без предельности, но в упорном труде, покрывает стены громадных зданий словно дробными коврами, своими фресками, картинами, паннонами. Одно из думных его произведений — цикл фресок на стенах Пизанского кладбища *Стефано Сабио*. Видом, со сравними связанными урочной фантазией мимического художника трепещет (см. очерк Уста фрески Готфрида — какой контраст). Среди великодушных, данной стоять, грустными флорентийца, современники художника, но сладко с Моричи и небыть из двором. Среди ласковых пейзажей — гадуха, сорочины, мышь, доушеск и дотей Жили, кажется такой простой, такой веселой при взгляде на эти образы.

Лишь по духу с Готфридом стоит *Доменико Гирмидано*. В год, в трудной борьбе, поначалу, очень ласковыми, простыми и необычайно трудолюбивыми исту-

рами. Но Гириандайо, как декоратор, стоит выше: рисунок его больше уверен и точен; композиция более гармонична. В этом отношении он — прямой преемник великих мастеров декоративного искусства начала quattrocento — Мазаччо и Анжелико и даже старого Джотто, расположение фигур которого он в некоторых из своих произведений просто копирует.

В этом отношении искусство Гириандайо, большого мастера композиции, — как бы реакция против увлечений quattrocentistov, слишком пренебрегавших во имя реализма композицией; оно — подготавливает, с другой стороны, классическое



Рис. 57. Портреты флорентийских гуманистов; деталь фрески „Падение ангела Дазарин“, Гириандайо.

искусство так называемого Высокого Возрождения, искусство Рафаэля и Микель Анджело (его ученика). Но в остальном Гириандайо — типичный художник второй половины quattrocento. В его произведениях наша наиболее яркое свое выражение жизнь Флоренция в счастливые для нее эпоху Лоренцо Великолепного.

Пышностью своих архитектурных построек, роскошью и разнообразием одежды, обликом портретов Гириандайо превосшел даже Беноччо Гоццолли, у которого все-таки преобладают деревенские сцены и настроения. Гириандайо, напротив, — типичный городской и даже придворный художник. Когда же ему пришлось разукрасить сценами из жизни св. Франциска каваллу во Флоренции, то сдвиг

патриархального монашеского зноса, созданного Джотто, Гирандайо сдвигает современный романъ» (Мутеръ; рис. 57).

Въ совершенно другой формѣ проявляются реалистическія тенденціи у Пьеро дел Франчески, уроженца Умбрѣи, получившаго свое художественное образованіе во Флоренціи.

Въ противоположность большинству современныхъ ему мастеровъ, онъ избѣгаетъ анекдотичности и реалистическихъ подробностей; картины его не несутъ роскошными модными костюмами, и напрасно мы стали бы искать на фрескахъ его

портретовъ современниковъ художника; по стилю своего рисунка, всегда очень общеннаго, по характеру композиціи, простой и монументальной, онъ нѣсколько подходит къ первымъ кватрочентистамъ, къ Мазаччо—въ особенности. Но Пьеро—все же являѣтъ своеобразный художникъ; его творчество,—явѣтъ указываетъ А. Бенуа,—«сторжество совершенно новаго начала въ итальянской живописи—свѣтъ». Свѣтловая задача до него мало привлекала вниманіе итальянскихъ художниковъ, картины которыхъ всегда были освѣщены бѣлымъ свѣтомъ, исходящимъ неизвѣстно откуда и ровно падающимъ на всѣ предметы. Для нихъ свѣтъ былъ лишь средствомъ дѣлать видимымъ изображенное, для Пьеро же свѣтъ—именно предметъ воспродвденія. Онъ стремится передать отбѣнки его, игру тѣней, трепетъ пронизанной лучами воздушной среды. Одно изъ лучшихъ произведеній этого мастера—«Видѣніе Константина», въ церкви св. Франциска, въ Араццо, гдѣ впервые въ итальянскомъ искусствѣ мы встрѣчаемся съ эффектомъ свѣтотѣни (рис. 58).



Рис. 58. Видѣніе Константина. Пьеро дел Франчески.

стремленіе воспродвденія самые античныя формы и мотивы. Напротивъ, это стремленіе выражается очень ярко у цѣлой группы художниковъ, которую обыкновенно

ставить в связь с падуанским мастером *Скварціоне*, но действительным вдохновителем которой является ученик Скварціоне, *Андреа Мантенья*, из Падуи.

Этот гениальный мастер, создатель таких потрясающих религиозных произведений, как «Голгофа», был в то же время влюбленным в Рим археологом; рассказывают, что страсть к коллекционерству под конец его жизни сильно разстроила его дѣла. И бюсты его, работы Сперандіо, в Мантуѣ, гдѣ онъ



Рис. 59. Парадъ. Мантенья.

умеръ, показываетъ настоящаго квинрита; типичное римское лицо, суровое, непреклонное. Таково и его искусство: могучее, но суровое и жесткое. Увлечение Мантенья древнимъ Римомъ выразилось и въ обиліи археологическихъ очень точныхъ подробностей на его картинахъ, и въ выборѣ имъ сюжетовъ изъ античной жизни (такова, напр., серия холстовъ—«Тріумфъ Юлія Цезаря»), и въ общемъ стилѣ его фигуръ, подобныхъ статуямъ, сошедшимъ съ pedestаловъ своихъ на римскомъ форумѣ. Портреты маркиза мантуанскаго Гонзаго и его семьи, исполненные Мантенья на стѣнахъ одной изъ залъ дворца въ Мантуѣ, свидѣлствуютъ о громадной техникѣ и перспективныхъ знаніяхъ его, благодаря которымъ онъ, словно шута, разрѣшаетъ самыя сложныя задачи. Воспроизведенная здѣсь (рис. 59) картина Мантенья принад-

лежить къ послѣднему періоду творчества художника, когда стиль его очень смичился; въ особенности извѣстными здѣсь фигуры вливающихъ музъ.

Оба брата *Полажуола, Антонио и Пьеро*, не были учениками Мантенья; но творчество великаго падуанца, съ которымъ они познакомились, вѣроятно, по оформкамъ, оказало на нихъ значительное вліяніе. Тотъ же суховатый, жесткій рисунокъ, тотъ же четкій до рѣзкости стиль фигуръ, та же влюбленность въ античныя сюжеты («Борьба Геркулеса съ Антеемъ», напр.) и въ античныя формы (въ постановкѣ фигуръ, въ драпировкахъ). Вліяніе это сказалось и въ увлеченіи Антонио Полажуоло человѣческимъ тѣломъ («Битва нагихъ»). Но въ то время, какъ Мантенья изучаетъ какъ будто нагое тѣло по древнимъ статуямъ, техника Полажуоло носитъ болѣе реалистическій характеръ и свидѣтельствуетъ о тщательномъ изученіи имъ анатоміи у самаго операціоннаго стола, что являлось въ тѣ времена большой рѣдкостью. И Антонио, и Пьеро писали и религіозныя картины, но напрасно мы стали бы искать въ нихъ хоть какого-нибудь религіознаго чувства. Одно изъ самыхъ извѣстныхъ произведеній Антонио—«Мученичество св. Себастіана»—замѣчательно, главнымъ образомъ, разработкой художникомъ различныхъ мотивовъ движеній и усилій стрѣлковъ, пронзающихъ святого стрѣлами.

Художникомъ наготы по преимуществу можетъ быть названъ и *Лука Синьорелли*, подвергшійся также вліянію Мантенья. Правда, Синьорелли написалъ лишь одну картину на античный сюжетъ; но онъ не стѣснялся вводить наготу и въ религіозныя сюжеты, даже тамъ, гдѣ тема, повидимому, этого не дозволяла. Въ крайнемъ случаѣ, онъ украшалъ барельефами нагихъ юношей зданія, служившія ему фономъ. Нагота у Синьорелли, однако, вовсе не чувственна, и прелести въ ней нѣтъ; его мускулистая тѣла, начертанныя рѣзкими линиями, кажутся вылитыми изъ бронзы статуями. Въ противоположность современнымъ ему живописцамъ, Синьорелли, несмотря на свое увлеченіе античностью и наготой, все же по духу своему—религіозный художникъ; но религіозность его, суровая и мрачная даже, носитъ какой-то средневѣковомый характеръ.

Б. Шлемеръ.

(Продолженіе слѣдуетъ)